

Pintura-poesía. Entrevista a Frederic Amat

Poetry-Painting. Frederic Amat's Interview

JESÚS DÍAZ-BUCERO
Universidad de Granada
jdbucero@ugr.es

M. DOLORES SÁNCHEZ-PÉREZ
Universidad de Granada
doloresanchezperez@hotmail.es

Recibido: 11 de agosto de 2013

Aprobado: 1 de diciembre de 2014

Resumen

Frederic Amat nació en 1952, su trabajo ha sido expuesto en todo el mundo y se ha convertido en una referencia del arte contemporáneo. Pocos artistas muestran como él el carácter interdisciplinar del arte actual y cómo todos los medios expresivos están en contacto continuo y plena transformación. Su trabajo desde la pintura, desde el videoarte, la escenografía o la cinematografía, hace imposible su clasificación.

La entrevista que presentamos (mayo-junio del 2011) se centra en cómo Frederic Amat aborda en su obra las relaciones entre artes, entre literatura y pintura. A través de sus respuestas nos va desvelando con la palabra su comprensión de las relaciones inter-artísticas y su visión del arte, más allá de fronteras o medios expresivos. Comparte su experiencia como lector con nosotros y nos muestra con la palabra su vivencia de pintor. Frederic Amat respondió a nuestras preguntas desde su propia experimentación de las relaciones entre artes, con una sinceridad que solo puede partir desde la emoción de esa vivencia. Este hecho convierte esta entrevista en un auténtico lujo y en un privilegio en sus dos vertientes principales: en el placer su lectura, y en el inestimable valor para el estudio e investigación de las relaciones entre artes.

Palabras clave: Frederic Amat, poesía, pintura, experiencia estética.

Díaz-Bucero, J., Sánchez-Pérez, M.D. (2015): Pintura-poesía. Entrevista a Frederic Amat. *Arte, Individuo y Sociedad*, 27(2) 337-346

Abstract

Frederic Amat (1952) is a international reference in contemporary art. His interdisciplinary work shows how expressive means are in continuous change and transformation. His work, from painting to video, scenography or cinematography, is not classifiable.

This interview (may 2011) is focused on the way Frederic Amat uses the relation between literature and painting in his work, in how he approaches the relationship between different arts. He gives us the clue to his understanding of inter-artistic relations and his general view of art, an art with no barriers. He shares with us his experience as a reader and he shows us his living as a painter. He answered our questions from his own experience relating different arts, with the truth that grows from the emotion of feeling. This is not only an invaluable document in the study and research of the relation between arts but also a pleasure to read; It is, thus, a luxury and a privilege to have had the opportunity to talk to make this interview..

Keywords: Frederic Amat, poetry, painting, aesthestic experience.

Poesía pintura. Entrevista a Frederic Amat

D.J.> Hay quien plantea la lectura como la posibilidad de acceder a distintos mundos, como la posibilidad de participar en universos paralelos o en la propia continuación de la creación del escritor. Para comenzar a situarnos en las relaciones entre pintura y poesía, desde un punto de vista aún muy general ¿podría comentarnos que es para usted la literatura?

F.A.> No podría desligar el acontecer de mi vida de la propia experiencia como lector voraz y aparentemente desordenado ya que un orden secreto y predestinado me ha conducido a compartir mis años y escenarios vividos con una “otra” realidad que ofrece la literatura a través de personajes, territorios y trayectorias del lenguaje imaginados por una catarata de autores desde los clásicos al momento presente, como testimonio y alimento ante mis incertidumbres y desamparo. La literatura como un gran árbol en cuyo ramaje de poesía, prosa, ensayo, dietarios... me cobijo a su sombra.

D.J.> ¿Y la pintura?

F.A.> Por inaprensible, no es fácil dar en palabras una definición. Al fin y al cabo, la pintura es mi actitud de vida entre la perplejidad y el conocimiento. Una tarea cuya misión es dar visión al enigma que se nos presenta ante la realidad que nos circunda, y como espectador, tan solo añadir que toda gran pintura me deslumbra hasta la ceguera. El ciego ve luz adentro.

D.J.> La expresión artística se nutre de todo aquellos que rodea al artista. Su vida, sus rutinas, sus preocupaciones, sus viajes y por supuesto sus lecturas se reflejan en sus trabajos ¿Cuáles son los escritores que más han marcado su trabajo?

F.A.> Imposible inventariar mis autores preferidos que habitan el Olimpo de los anaqueles de mi biblioteca. Cómo podría citar a unos pocos nombres o títulos, son muchos los que tanto me han ofrecido y a su vez me convocan un tiempo y lugar, incluso estados de ánimo y sentimiento.

D.J.> ¿Piensa que pintura y literatura (y por extensión cualquier medio de expresión) poseen una fuente común? ¿Es la poesía, entendida esta en su acepción más elevada, común a cualquier sistema de expresión?

F.A.> Imagen y lenguaje literario comparten una misma fuente en su propio aparecer o devenir y esta es la disolución de toda apariencia de la realidad al encuentro de una esencialidad, como presencia creada, que nos invita al conocimiento y el reconocimiento. Así pues, la poesía es el tejido maspreciado en toda expresión plástica o literaria por su capacidad de subversión de la realidad y esencial aproximación a lo innombrable.

D.J.> A lo largo de su carrera ha realizado numerosas obras surgidas de la literatura, ha unido diferentes manifestaciones y de formas muy diversas como las video - creaciones o las escenografías, donde entran en relación la pintura, la literatura, la música, la danza... Siendo un ejemplo la ópera de Sánchez Verdú, el viaje de Simorgh, basado en el libro de Juan Goytisolo *Las virtudes del pájaro solitario*. Usted ha comentado al respecto que partió del libro y de la música para crear imágenes ¿Podría relatarnos un poco su proceso creativo para conseguir establecer un diálogo entre imagen, música y palabra?

F.A.> Como un mapa donde me dejo guiar por la brújula de una intuición profunda, imantada, en la evocación de la palabra o a lo inaprensible que ofrece la música y me conducen a la aparición de las imágenes escénica que quisiera alojar al unísono y en la visión del espectador, el diálogo entre imagen, música y palabra. ¿Cómo conseguirlo? Trabajar, una y otra vez, volver a empezar.

D.J.> Cuando se enfrenta a trabajos de este tipo ¿sigue manteniendo la mirada del pintor?

F.A.> No tengo otra, ya sea por vocación, memoria o pasión. Soy víctima de esta mirada lejos de todo canon o preceptivas.

D.J.> ¿Qué significa para usted interpretar un texto literario?

F.A.> Trasladar en imágenes su silencio originario, intentando atrapar lo imprevisible que encierra un texto literario más allá de toda narratividad.

D.J.> Hay sectores de la crítica que niegan la posibilidad real de las relaciones entre artes desde la diferenciación de medios, argumentando que estas relaciones son puramente metafóricas y no hay una ‘verdad’ sólida sobre la que establecer un paralelo. Según su propia experiencia ¿Es ‘la verdad’ pertinente en arte?

F.A.> Si. Una verdad sin centro y fruto de una contradicción que nos manifiesta el secreto de la transmutación a través de su revelación y representación imaginativa, dando sentido a nuestros sentidos, es decir, conocimiento.

D.J.> Muchas de sus obras surgen desde la diferenciación de los medios, manteniendo sus cualidades expresivas, no de la fusión de los mismos. Sus trabajos son pintura nacida de la literatura, obras de arte que surgen de obras de arte. Imágenes que interpretan textos con total autonomía. ¿Es la experiencia estética, la emoción de la lectura, la que se convierte en motor generador de este tipo de trabajos? ¿Podemos igualar entonces experiencia estética y experiencia creadora?

F.A.> La experiencia estética y la creadora, comparten un inevitable punto de partida y está en la voluntad de encontrar nuestra “propia” imagen a través de otra imagen creada y su capacidad máxima en expresarla como iluminada y sutil radiografía de la realidad, como una huella de nuestra extraña presencia.

D.J.> Creemos que las relaciones entre artes se sitúan dentro de lo emotivo o sensorial, al margen de lo visible y racional. Es por la razón poética por la que podemos acceder a ellas, a su conocimiento, a su experiencia. Pueden considerarse como una metáfora que ponen en tensión dos medios de expresión artísticas. Para usted ¿Cuándo se efectúa esa metáfora, en qué momento se establece la tensión que produce una relación dinámica y viva, generadora de experiencias?

F.A.> En el momento en que la obra vuela, ensimismada mas allá del propio artista, cuya única función es mediar para que el arte aparezca en una intensidad transformada en tensión produciéndose una relación dinámica y viva generadora de una experiencia que hila todos los tiempos, pasado, presente y futuro.

D.J.> ¿Cómo la emoción se convierte en conocimiento?

F.A.> Cuando nos reconocemos en lo que contemplamos.

D.J.> George Steiner en *Presencias reales* nos dice que cada obra lleva en sí misma su ser y su no ser, si trasladamos esto a los diferentes medios artísticos podríamos afirmar que cada expresión contiene en sí misma a todas las demás ¿Está de acuerdo con esto?

F.A.> La aseveración de Steiner quisiera entenderla como la capacidad de contradicción intrínseca que encierra toda obra de arte en un ejercicio de memoria y olvido, de “reencontrar” lo desconocido.

D.J.> Federico García Lorca para usted es un referente, ha trabajado con sus textos y los ha llevado a su lenguaje. Con los dibujos preparatorios para el teatro Federico García Lorca basados en *El público* y la película *Viaje a la luna* se une a la imaginación Lorquiana y nos transporta a su universo. ¿nos puede hablar de estos trabajos?

F.A.> En esta respuesta me tendría que extender más allá de unas líneas. Le adjunto un texto que escribí en su día entorno mi experiencia de “Viaje a la Luna” de F. García Lorca. Aún hoy, no me acabo de creer el privilegio de haber realizado su único guión de cine y haber participado en el estreno de su obra teatral e inédita, “El Público”.

D.J.> Hay en los dibujos para el teatro Federico García Lorca cierta fuerza del trazo que recuerda a trazos caligráficos ¿se siente en algún punto atraído por la imagen de la palabra?

F.A.> El propio Lorca decía que cuando tenía una dificultad en escribir un poema, lo dibujaba. Su poesía es caligráfica y sus dibujos son de trazo poético, coloreados de transparencia y poderosa fragilidad entre la forma y la nada ¡Que poderío!

D.J.> Las relaciones entre pintura y poesía son siempre interpretativas, ya que realizar la pintura, o el poema, el autor selecciona y elige destacar un aspecto u otro. Pero esto hace que también posea cierto tono cercano a la crítica dándole la razón a Benjamin cuando dijo: *Solo mediante la poesía puede criticarse la poesía*. Convertiríamos así a los artistas en críticos (Tal como ya hizo Wilde en “*El crítico artista*”). Partiendo además de la base de que la crítica son textos surgidos de obras plásticas ¿Cuál cree que es la función de la misma en el arte contemporáneo? ¿Está de acuerdo con quien opina que la crítica viene a completar la obra de arte?

F.A.> Toda obra de arte certera sustenta en sí misma una actitud crítica, necesita de las muletas de un “comentario” crítico externo, ya que excita nuestros sentidos y deslumbra la arquitectura de la razón

D.J.> El espectador. Él es parte fundamental dentro de las obras de arte, él actúa con ellas y en cierta medida las vuelve a crear. Usted ha afirmado que el público es múltiple y se enfrenta desde puntos de vista diferentes a las creaciones ¿cómo reacciona ante las interpretaciones pictóricas de textos? ¿Es necesario en estos casos un espectador más participativo para que se complete la comunicación?

F.A.> Cada espectador recrea desde su propia mirada y contemplación la obra de arte. Intuyo, por ello, que así también reacciona ante las imágenes que acompañan un texto con la diferencia en que su visión pictórica es un protagonista añadido que es el que le ofrece el texto literario a su propio imaginario. Otro acontecimiento a subrayar es que en una edición ilustrada no ve el “objeto” de la pintura sino su reproducción.

D.J.> Lo más curioso de este tipo de obras es que usted antes de pintor es lector, espectador ¿En qué momento el lector se convierte en creador y por qué?

F.A.> Créame si le digo que la inspiración me viene provocada por el silencio “entrelineas” del texto literario o poético a interpretar en imágenes visuales.

D.J.> En *Las mil y una noches*, en *Vista del amanecer en el trópico* de Cabrera Infante, en *La realidad y el deseo* de Luis Cernuda, en *Las virtudes del pájaro solitario* de Juan Goytisolo, en *¿Qué es la poesía?* de Ferlinghetti... en todos sus trabajos interpretativos las imágenes son absolutamente libres, autónomas y funcionan sin estar presente el texto original ¿Los espectadores ven las imágenes en plena libertad o buscan la subordinación al texto? ¿Qué herramientas utiliza para guiar la lectura de sus trabajos en relación a los textos?

F.A.> Yo creo que si están en el “texto original” pero no de una manera narrativa, sino en la evocación de su esencia como compañía visual y de ruta en la lectura. Cuando trabajo las imágenes pienso más en un fenómeno visual o pictórico, incluso debido a su carácter bibliófilo, que en una fidelidad de causa y efecto literario.

D.J.> El hecho de que *Las mil y una noches* estén en el imaginario colectivo ¿beneficia o perjudica la lectura de su trabajo?

F.A.> Decía Borges que nadie ha leído de cabo a rabo “Las mil y una noches”... No debemos olvidar que es un libro que surge de una tradición oral y es transcrito su oriental y originario escenario por el cedazo literario de la cultura occidental, en concreto francesa. Hasta la fecha existía una tradición ilustrativa de este libro “orientalista”. Mi trabajo intento subvertir esta costumbre, incluso por una constante utilización de un medio de expresión pictórica tan propio del siglo pasado como fue el collage. Tan solo añadir que más allá del imaginario colectivo de “Las mil y una noches” he sido fiel a mis propios fantasmas e imaginación.

D.J.> Esta pregunta es inevitable ¿Puede contarnos su experiencia ante *Las mil y una noches*?

F.A.> Como el propio título del libro esta respuesta sería infinita. Realicé el trabajo a lo largo del verano del 2006 y mi estudio fue invadido por centenares de imágenes. Extrañamente realizó una sola alternativa de imagen, de varias elijo la que considero mas adecuada, es una selección por eliminación. La gran aventura no fue pintar “Las mil y una noches” sino, claro esta, leerlas y realizar en el viaje su lectura como un dietario de viaje e de imágenes como esbozos o puntos de partida que desarrollaría en el estudio. Añadir que muchas de las imágenes tienen un desarrollo casi cinematográfico a lo largo de varias páginas ilustradas y como anécdota personal decir que un día amanecí casi calvo por el estrés de la tarea en ilustrar este libro fundamental. El libro de los libros.

D.J.> Algo a lo que se enfrenta un pintor a la hora de las interpretaciones de textos, es a cómo jugar con el desarrollo temporal del poema y el desarrollo espacial de la pintura. Tiempo y espacio, desde la teoría de la relatividad de Einstein inseparables, pero históricamente a la pintura se le niega el primero y a la pintura el segundo. ¿Qué es para usted el tiempo en la pintura?

F.A.> La pintura es la revelación de un “tiempo” otro permanente, sin pasado, presente ni futuro, a través de la materia.

D.J.> Para *¿Qué es la poesía?* De Ferlinghetti ha realizado un dibujo de unos 5 m. Es imposible alejarse de la imagen de las pinturas Chinas y los rollos oblongos, donde la acción se nos presenta al irse desplegando el papel. Viene a la cabeza, inmediatamente después, toda la tradición de este país en la unión de pintura y poesía, creadas bajo un mismo impulso y una misma mirada ¿Puede hablarnos de su inmersión en este libro? ¿Existe en algún punto una unión con la pintura China?

F.A.> De siempre he tenido un interés por el arte y sobre todo la caligrafía de oriente. Sus signos los contemplo y admiro en su propia expresividad pero, no entiendo, tristemente, su sentido. Curiosamente el aspecto “caligráfico” de mis tintas no proviene tanto de estas culturas (que he visitado e incluso trabajado con ellas) si no de una tradición poética y plástica mas cercana como por ejemplo Lorca o Joan Miró.

D.J.> Pintura nacida de literatura, este es su caso, pero también existe el caso contrario: literatura surgida de pintura. Son las denominadas ekfrasis. ¿Hasta qué punto identifica su trabajo cuando lee los textos que le dedican autores como Fernando Savater, Joan Brossa, Terenci Moix o J.V. Foix? ¿Le ayudan a crear una visión nueva sobre su propio trabajo?

F.A.> Antes de concluir su cuestionario quisiera hacer referencia a mi último trabajo editado. “la Odisea” en espléndida traducción catalana de Carles Riba, en donde la literatura, por primera vez surge como la narración que realiza el propio Ulises a los Feacios. ¿Dónde empieza o finaliza la verdad de los acontecimientos? Finalmente, todo es un mundo de ecos y resonancias que si aceleramos devendría fantasmagórico... Para responder a su pregunta recordaría una dedicatoria que me firmó mi amigo y admirado escritor Alvaro Mutis: “A F. Amat que pinta la vida como si fuera de verdad”.

D.J.> Por último y para concluir con un inicio ¿Qué son para usted las relaciones entre artes?

F.A.> No diría tanto relaciones, sino que por el contrario, el momento, después de la experiencia y legado de las vanguardias del siglo pasado, invita a la disolución de sus límites de expresión. Pinto mis películas, filmo mis dibujos, incluso compongo musicalmente con el color o escribo como ahora este cuestionario que finalizo.

Notas de *Viaje a la luna* (Por Frederic Amat)

*A los cien años del nacimiento de Federico García Lorca, ha llegado el momento de visualizar para el público, después de azarosas vicisitudes y fallidos intentos de producirlo, el único guión de cine escrito en 1929 por el poeta en Nueva York: *Viaje a la luna*.*

*Viaje a la luna es una película muda que habla por sí misma, una traslación de la poesía en imágenes en movimiento que elude cualquier discurso narrativo. El guión lorquiano halla su sentido en la propia sucesión y contraste de las escenas, e invita al espectador a la reinvención de un mosaico de imágenes alegóricas, un «teorema de la luna» en el que no contemplamos evidencias, sino angustiosas videncias como radiografías. En este singular medimetraje cinematográfico hallamos resonancias de las dos obras que junto a *Viaje a la luna* conforman la tríada de escritos neoyorquinos de Lorca: el poemario *Poeta en Nueva York* y la obra de teatro *El público*. Y no hay que olvidar la constelación de dibujos que ilumina el territorio*

de los escritos americanos del poeta con elocuente e inquietante plasticidad. De ellos escribió Joan Miró que «me parecen obra de un gran poeta, que es el mejor elogio que puedo hacer de toda expresión plástica...» En su *Viaje a la luna*, Lorca hace aparecer uno de los dibujos que realizó en Nueva York: «Secuencia 38. Doble exposición de barrotes que pasan sobre un dibujo: Muerte de Santa Rodegunda».

Poemas, teatro, cine y dibujos se interpenetran en un calidoscopio de influencias y ecos que nos ayudan a desentrañar el propósito profundo del poeta: su «verdad de hombre de sangre», un visionario estado de metódico delirio creativo en el que escenas y personajes se suceden con aparente hermetismo, pero destilan una profunda lógica poética. *viaje ~ la luna* no es un periplo que órbita el inconsciente; es la conciencia en angustiosa lucidez, la voluntad de desenmascarar una realidad impuesta como monolito. La actitud del poeta comparte el espíritu de esa última academia de revolución y ruptura que fue el surrealismo: oponiendo el descaro a la razón, el escándalo a la moral burguesa y la burla sangrienta a la mentalidad achaparrada y mezquina. Lorca participa de las osadías de la vanguardia y de su indignación ante el maquillaje de lo institucionalizado, pero en su obra neoyorquina no nos encontramos ante el sueño de la razón surrealista, sino ante un diálogo del sueño con la vigilia, que transcurre en la consciencia del vivir muriendo y de la muerte como forma extrema del amor. El pez que se muerde la cola; el amor y la interrupción que supone la muerte como episodios de fortuito destino. En el sepulcro de Julieta, el amor no vence a la muerte, pero «en último caso, ¿es que Romeo y Julieta tienen que ser necesariamente un hombre y una mujer para que la escena se produzca de una manera fría y desgarradora?», apunta Lorca en boca de uno de los personajes de su obra *El público*. Su propuesta, por cierto subversiva, es la reconquista del amor en su original inocencia, lejos de toda moral que lo convierta en agua estancada, anclado instinto.

La personal circunstancia del poeta, tejida por los hilos del amor homosexual, es paradigma de angustia e identidad, «semilla y escala» de su poética, pero las dimensiones de su arte no pueden limitarse a una simple reivindicación de los derechos homosexuales. Su *Viaje a la luna* va mucho más allá: es una exaltación del amor en libertad, opuesta a los valores que reprimen el instinto y que todavía hoy pacen y balan por nuestros valles con máscaras de tolerancia que ocultan rostros de intransigencia. *Viaje a la luna* no es tan sólo un viaje al interior del poeta; es también un itinerario universal. A través del teatro, la poesía y la imagen cinematográfica, se nos revela un mundo de apariencias y enmascaramientos que finalmente desvela su verdadera identidad, desnuda y cruda. El rostro en su mueca final: la calavera.

No hay otro Dios que el dios hecho hombre, el que convierte su angustia en sacrificio transformador. La voz del poeta es plural; toma la presencia de ese dios sin máscara, humanizado, conmovido por el deseo amoroso, que se encarna, muere y resucita. «En el centro de la escena, una cama de frente y perpendicular, como pintada por un primitivo, donde hay un desnudo rojo coronado de espinas azules». Así se inicia el acto quinto de *El público*, con una imagen que regresa en *Viaje a la luna*: «Aparece en la calle el hombre de las venas y queda en cruz. Avanza en saltos de pantalla». Estamos ante un cine y un teatro en los que García Lorca vislumbra una nueva y precursora manera de representar y que al mismo tiempo beben en las fuentes del auto sacramental español.

Las imágenes de Viaje a la luna comienzan y finalizan con un lecho blanco, una suerte de alegoría biográfica. Al inicio vemos «una cama blanca sobre una pared gris. Sobre los paños surge un baile de números: 13 y 22. Desde dos empiezan a surgir como hormigas diminutas». En las últimas escenas «aparece una cama y unas manos que cubren un muerto». La numerología no es casual: «Amor; amor; amor. / Amor del uno con el dos / y amor del tres que se ahoga / por ser uno entre los dos», relinchan los tres caballos de El público. 13 y 22, dos edades de adolescencia y juventud que se representan en sendas escenas del film. En ellas, al igual que en muchos de los dibujos de Lorca, vemos personajes en desdoblamiento de identidad. El Viaje a la luna no es un viaje espacial ni un tópico lorquiano; es un periplo por el poético espejo de tiempo y luz que es la luna de fría plata y oculta sombra de agua.

Un extraño maleficio ha impedido durante años el completo conocimiento y ubicación exacta de los manuscritos americanos de F. García Lorca. Especialistas y eruditos han escrito al respecto páginas y páginas de dudas, aproximaciones y luminosos aciertos. En el caso de Poeta en Nueva York, las incógnitas comienzan en la primera y simultánea publicación de la obra en 1940, a cargo de José Bergamín en México y de la edición Norton en Nueva York. ¿Cuál era la exacta composición y orden del poemario neoyorquino que Lorca tenía en mente? Otros tantos misterios se dan con la obra teatral El público, como el extravío del cuarto acto y su inédita edición hasta los años setenta junto al lúcido ensayo de Rafael Martínez Nadal, el amigo al que Lorca entregó el manuscrito antes de emprender su último viaje a Granada. Esta pieza teatral imposible, que no irrepresentable, se estrenó finalmente el 12 de diciembre de 1986 en el Piccolo Teatro de Milán bajo la dirección de Lluís Pasqual, con vestuario y espacio escénico creados por Fabià Puigserver con la colaboración de quien esto escribe.

Tres años más tarde, en 1989, aparece en Oklahoma olvidado en la intimidad de un cajón, el original del guión de Viaje a la luna, del que hasta entonces se conocían sólo inexactas traducciones. Setenta y dos escenas escritas por Lorca en pequeñas hojas de agenda para el pintor y fotógrafo mexicano Emilio Amero, al que conoció en su estadía neoyorquina y que invitó al poeta a escribir un guión de cine, del cual se rodaron algunas escenas a mediados de los años 30 en México, como atestiguan imágenes fotográficas de la filmación, tomadas por Lola Álvarez Bravo. Sin duda, Lorca era consciente de las posibilidades poéticas, dinámicas y psicoanalíticas de la cámara, y debió sentirse estimulado por muchas creaciones prodigiosas del aún reciente medio de expresión. Viaje a la luna no ignora las ideas de Einstein acerca del montaje como colisión de secuencias enfrentadas, ni las miradas de Buster Keaton, Murnau, Pudovkin, Stroheim o Abel Gance, ni los ritmos visuales del cine de vanguardia de los años veinte en las obras de René Clair, Man Ray, Marcel Duchamp o F. Léger. En esa década, pintura y cine hallaron una fecunda comunión. El cine hacía posible visualizar la aceleración convulsa de la nueva sociedad tecnológica y urbana. Las máquinas aparecen como abstractos autómatas que se enfrentan al mundo humano y rural, al que Lorca se sentía ligado desde sus primeras emociones.

El mismo año de la estancia del poeta en Nueva York, sus amigos Buñuel y Dalí presentaron en París la película El perro andaluz, un extraordinario e innovador encuentro entre imágenes poéticas y fílmicas. Parece ser que Lorca nunca visionó la

película, pero se sintió personalmente aludido e insultado por su título. Ian Gibson, en su imprescindible biografía lorquiana, cita el comentario de Federico: «Buñuel ha hecho una mierdesita así de pequeñita que se llama *El perro andaluz*, y el perro andaluz soy yo». Su guión neoyorquino es, a muchos niveles, una cumplida respuesta al agravio.

Desentrañar los diamantinos enigmas del *Viaje a la luna* en una recreación de sus imágenes ha sido para mí una fascinante tarea. Un empeño por destilar su esencia, siluetear su sugestión poética y dejar que el propio guión se manifieste en los distintos procedimientos filmicos a que invita la concepción lorquiana, oscura e inexplicable como un escalofrío, pero de ningún modo ininteligible. Hacer visible la idea del poeta nos ha permitido procesos pictóricos, filmicos, de creación digital y de inserción de imágenes. Su inusitada vigencia es propicia para utilizar, sin anacronismo, tanto la tecnología virtual de este fin de siglo como el garabato. Es una representación de representaciones en la que lo dibujado se yuxtapone a lo filmado. Un viaje en el que el flujo de imágenes magnéticas en exacto ritmo nos revele el trasmundo del deseo y su frustración y nos lleve del microcosmos al reflejo de los astros: hacia la libertad del hombre para «conducir su deseo / por vena de coral o celeste desnudo; / mañana los amores serán rocas y el tiempo' / una brisa que viene dormida por las ramas».

Frederic Amat